

REVISTA HISTORAR

RESISTÊNCIA E RELIGIOSIDADE

Reflexões não aprofundadas sobre as artes no Ceará Colonial

Roberto Galvão

Mestre em História da UFC.

Presidente do Instituto ECOA, Sobral-CE

Curso de História da Universidade Estadual Vale do Acaraú
– UVA

As categorias do tempo parecem não conseguir conter as mudanças que se apresentam na realidade da vida. A passagem dos anos, séculos, por vezes, não determina mudanças comportamentais ou dos modos de ser e fazer artes. A influência das visões estéticas resultantes dos embates dos gostos que se fazem dominantes ou subalternos e se materializam em estilos de épocas, por vezes parecem resistir à passagem do tempo e mesmo a outras variações conjunturais. Alguns processos de transmissão dos conhecimentos artísticos e saberes da estética também parecem se proteger contra as mudanças.

As artes se fazem na memória, assim como se fossem cristalizações impassíveis do tempo e, contraditoriamente, como arautos, sinalizam, refletem em suas faces, mudanças ainda imperceptíveis. Parecem elementos mágicos de ligação entre o passado e o futuro. Por vezes é o passado, por vezes é o futuro, por vezes é o presente.

Um exemplo disso é a importância de uma obra de arte, uma escultura sacra de trezentos anos, por exemplo. Inegavelmente, ela é um pedaço do passado, *é o próprio passado que veio até nós*. Mas, ao mesmo tempo, ela possui a sua importância hoje, independente de sua história. Enquanto for arte ela terá a sua importância. E, como arte, hoje, com a sua presença nos ajuda a construir o amanhã. Essa visão de temporalidade múltipla talvez nos ajude a entender as permanências que ocorrem em alguns estilos ou maneiras de fazer arte.

Outro modo de entender as permanências é percebendo a imutabilidade dos modos de reconhecimento de valor das obras de arte ou dos processos de transmissão dos saberes estéticos. As forças de transmissão dos conhecimentos, de reconhecimento de valor e de produção formam um sistema interdependente.

Aceitando essa hipótese, talvez fique mais simples compreender porque a produção artística de caráter religioso mantém, no Ceará, as suas maneiras e valores barrocos até meados do século XIX. *Os processos pedagógicos ainda são os mesmos; o processo de reconhecimento e avaliação ainda é o mesmo.*

De qualquer modo, é facilmente perceptível a diminuição ou a quebra de hegemonia das artes da religiosidade a partir da segunda metade do século XIX. Qual o motivo? É simples deduzir. Os tempos mudaram. Já não existe uma relação estreita entre os artistas e a Igreja e mesmo quando surgem as encomendas de cunho religioso os artistas de então, enquanto homens, já não guardam uma relação com o sagrado, com o caráter divino dos fazeres artísticos que os artistas de antes. A arte religiosa não é uma manifestação espontânea da religiosidade do artista. Existe uma indiferença diante da fé, se não for, de certo modo, contrário ao espírito e a tradição da Igreja.

Todavia também é perceptível que até nos dias atuais, em muitos artistas populares, os valores das tradições artísticas da religiosidade ainda são presentes. Muitos santeiros ainda utilizam soluções formais que parecem de mestres coloniais, deixando aflorar fantasias barrocas cujo delírio

apenas diferem das obras de séculos atrás pela inexistência dos dourados. Mas será que foram apenas alguns valores do barroco que permanecem? E as tradições indígenas foram totalmente sufocadas?

A ARTE COMO EXPRESSÃO DE RELIGIOSIDADE

Nos séculos iniciais da colonização no Brasil, a preocupação primeira dos europeus era de não perder as suas conquistas territoriais. Para isso desenvolveram uma política de total asfixia da colônia.

Ao mesmo tempo em que proibia a metrópole à abertura de tipografias, a criação de associações literárias e científicas, o estabelecimento de livrarias, obstava também todo o progresso nas artes e nas indústrias. Tinha ciúmes e receava que, com esse desenvolvimento, o Brasil estivesse se preparando para a sua emancipação política¹.

Os contatos iniciais que tivemos com as artes dos conquistadores nos chegaram através dos missionários e de alguns obreiros sem formação erudita. Enquanto o governo português desenvolvia esforços no sentido de obstruir qualquer manifestação cultural em terras brasileiras, os jesuítas iam contrabalançando a ação deletéria.

As artes na região que atualmente denominamos por Ceará, depois da chegada dos europeus, foram profundamente marcadas pela religiosidade, numa presença que já perdura séculos. Os valores estéticos definidos no Concílio de Trento ainda hoje provocam a mais viva admiração pela eloquência e dramaticidade. A profusão de anjos, a insuflada movimentação dos panos nas vestimentas, a riqueza de formas e a verdadeira ostentação nos materiais empregados ainda seduzem e atraem o público. Artistas ainda fazem uso de suas maneiras e convenções como canal expressivo de seus sentimentos de fé e religiosidade.

SOB O DOMÍNIO DA RELIGIOSIDADE

A ocupação territorial do Ceará, somente inicia-se mais de um século depois do primeiro encontro dos povos nativos brasileiros com os europeus. Os contatos iniciais, têm-se informações não muito precisas, foram com franceses aventureiros que, sem interesse colonial, por aqui aportavam para transacionar madeiras e especiarias, como o gengibre e a malagueta, por quinquilharias. Depois os portugueses, com medo de perda de domínio sobre a região, efetuaram incursões não muito bem sucedidas. Em meados do século XVII, no tempo da ocupação holandesa no Nordeste, foram os flamengos que buscaram o desenvolvimento de atividades coloniais nas margens do Pajeú, deixando resquícios da fé protestante entre os nativos. Por fim, depois da

¹ BARBOZA, Antônio da Cunha. Aspecto da arte brasileira colonial. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1899.

expulsão dos holandeses, em 1654, é que verdadeiramente inicia-se um trabalho mais continuado de ocupação, pelos ibéricos. O trabalho de domínio cultural, pode-se dizer, inicia-se efetivamente apenas com a ação religiosa dos missionários católicos, principalmente jesuítas.

Duas regiões são os primeiros focos de atuação dos colonizadores: as cercanias das desembocaduras dos rios Ceará e Pacoti, onde hoje estão implantadas as cidades de Fortaleza e Aquiraz, e a região da Serra da Ibiapaba, quase no limite do Estado com o Piauí, onde hoje está a cidade de Viçosa, então zona com forte conglomerado de vários povos indígenas vindos de vários pontos do Nordeste e infiltração de comerciantes franceses.

Nestes focos de atuação, os jesuítas estabeleceram vários núcleos de populações. Sabe-se que o número de missionários era bastante pequeno para a empreitada a que se propunham. Na chegada dos jesuítas ao Brasil, o papel dos padres era realizar a catequese, proteger, educar e aldear os nativos. O objetivo principal para os ibéricos era colonizar a terra, fortificar e enriquecer a Coroa, e converter os nativos à fé católica². *Creio que, no Ceará, mesmo muitas décadas depois, os objetivos ainda eram os mesmos.*

Todo um universo cultural estava para ser transposto. Para o europeu que aportava no Brasil do período colonial, havia dependência de quase tudo: roupas, utensílios de casa e trabalho, mobiliário, objetos de adorno, equipamentos agrícolas, máquinas, instrumentos, objetos simbólicos e arte. É difícil para o homem viver despido da materialidade da sua cultura. Sobreviver se sobrevive, mas temos que admitir que o sentimento de perda é perturbador, principalmente para os que aportavam, com as mentes carregadas de ideais de construção e conquista.

No caso dos missionários o objetivo, entre outros, era a apreensão de almas para o seu Deus, verdadeiro, superior. O mundo a ser construído deveria ser, na medida do possível, o mundo Dele. E o mundo de Deus, por incrível que pareça, era imaginado tomando por referência a Europa e não a Palestina. A tarefa era hercúlea, mas era por Deus e para Deus. E esses homens eram seus representantes, seus filhos, e, até, parte Dele, e, por certo, muito bem treinados e conscientes de sua tarefa: construir o reino de Deus no Novo Mundo. Uma boa mostra do sentimento que movia os jesuítas está no comentário do padre Antônio Vieira ao falar do trabalho dos fundadores da capela de Nossa Senhora da Assunção, em Viçosa, *“elles não só forão os mestres, senão os oficiais, trabalhando com suas próprias mãos, assim pelo exemplo, como pela necessidade”*³

Justificado pela necessidade de salvação das almas viventes, instaurou-se um violento processo de destruição e construção de universos, de maneiras de compreender o mundo, de modos de viver e de materializar culturas. Nesse processo, é iludido, seduzido e escravizado um

² GAMBINI, Roberto – Espelho Índio: A formação da alma brasileira – São Paulo, Axis Mundi/Terceiro Nome, 2000.

³ VIEIRA, Pe. Antônio. Relação da Missão da Ibiapaba. Apud. CASTRO, José Liberal. Igreja Matriz de Viçosa do Ceará: Arquitetura e pintura de forro. Fortaleza, IPHAN/UFC, 2001.

significativo contingente nativo, e, posteriormente, negro para a realização dos trabalhos. É nesse contato de trabalho por fazer, onde inicia a extraordinária troca de conhecimentos entre o jesuíta missionário e o índio e o escravo. O processo desenvolvido do trabalho artístico nas casas religiosas era desenvolvido predominantemente pelos missionários com a colaboração de nativos. As escolas, tudo indica, eram os próprios canteiros de obras. Nestas improvisadas oficinas, se treinavam tanto os membros da própria ordem como também os nativos. É claro que a regência dos trabalhos era efetuada por alguém com experiência anterior. Tal trabalho exigia grande colaboração entre os envolvidos e, por certo, rigorosa disciplina.

A aprendizagem se dava na prática, sem um processo de ensino pré-estabelecido. O que valia deveria ser o processo da imitação, algo semelhante ao processo de formação de aprendizes da Idade Média, onde se iniciava aprendendo o uso correto das ferramentas, depois realizando trabalhos preparatórios básicos, mais adiante fazendo reproduções supervisionadas, até, por fim, participar no próprio trabalho do mestre. Esse processo, no geral, levava anos.

Acreditamos que, paulatinamente, do trabalho grosseiro na construção de templos e hospícios, depois no trabalho de marcenaria, passando pelo trabalho fino do mobiliário, artesanatos delicados de pintura até à joalheria, nativos, negros, depois mestiços vão apropriando-se de uma cultura e de artes que lhes eram exóticas. Assim vão se formando, carpinteiros, entalhadores, imaginários, ferreiros, prateiros, joalheiros, mestres construtores, pintores e artistas em geral.

Sabe-se que era surpreendente a facilidade com que os índios absorviam as técnicas trazidas pelos clérigos. Os nativos dominavam perfeitamente o conhecimento do douramento de madeiras em apenas um ano, enquanto um aprendiz europeu levava muitos anos para se tornar um bom artesão no ofício.

Os jesuítas, no geral, tinham alguma formação além da educação religiosa, mesmo que fosse o simples domínio de atividades manuais como as de carpinteiro ou pedreiro, e profundamente armados de atitude espiritual, noção de dever, responsabilidade e um forte comprometimento com um programa de ação, regras precisas e uma prática religiosa estabelecida (Gambini 65-66). Mas, para o bom desenvolvimento do seu árduo trabalho, era necessário o exercício de vários oficiais e artistas, forçando a imediata formação de mão-de-obra capaz de realizar ou, pelo menos, ajudar no desenvolvimento dos projetos e nas atividades de catequese. Alfaiates, sapateiros, ferreiros, pedreiros, oleiros, carpinteiros, tecelões, encadernadores e, inclusive, músicos, escultores e pintores eram necessários.

Frei Serafim Leite, em *Artes e Ofício dos Jesuítas no Brasil*, diz que:

Os ofícios dos meninos índios, que aprenderam sob o amparo dos Padres e ficaram na Baía e vilas do litoral, é sem dúvida a primeira página do trabalho civilizado, que sem ser de português do Reino, se diferencia do primitivo

índigena: quer dizer, já é trabalho brasileiro.⁴

Embora saibamos que o Frei Serafim não está se referindo ao caso do Ceará, o mesmo poderia ser dito sobre o trabalho dos Padres em Ibiapaba e Aquiraz.

Ainda através de Frei Serafim sabemos que, como os índios livres que aprendiam ofícios logo eram procurados por moradores e governantes subalternos para a realização de serviços particulares, os jesuítas passaram a formar, além dos índios livres que servissem os moradores, escravos (negros e índios), com quem pudessem contar para os trabalhos nas Igrejas, Colégios e Missões.

No Ceará, os padres da Companhia de Jesus tiveram o Hospício - Seminário de Fortaleza e Aquiraz, as Aldeias de Ibiapaba, Parangaba, Caucaia, Paranamirim, Paupina (Messejana), dos Paiacus e do Jaguaribe. Os jesuítas, em sua passagem pelo estado, deixaram como legado obras de arquitetura, representativas pinturas nos tetos das igreja de Viçosa (Ibiapaba) e Aquiraz, alguma prataria, mobiliário e uma quantidade significativa de imagens sacras, tanto de origem estrangeira como local.

A análise inicial do produto artístico feito no Ceará colonial deve tentar perceber o diálogo entre o regente - o padre e o operário - muito provavelmente o índio; a troca de experiências e saberes e a ausência de instrumentos e matérias-primas para a realização dos serviços.

Como nos informa Roberto Gambini, em *Espelho índio – A Formação da alma brasileira*:

O ritual católico, a ser praticado como rotina para os colonizadores e como numinosum para os índios, requeria dois tipos de objetos: de um lado, a própria igreja, por mais primitiva que fosse, equipada com imagens devocionais e elementos decorativos, cálices, sinos, missais, paramentos, vinho, vinagre, cruzes, lamparinas; de outro, certos objetos carregados de significação religiosa intrínseca, como a pedra do altar, hóstias, água batismal e óleo sagrado⁵

Em Gilberto Freire sabe-se que os jesuítas levantaram, “*num Brasil ainda rude e cheio de mato, edifícios urbanos nobres e até monumentais, importando para alguns, de Lisboa, materiais talhados e numerados*”⁶. Mas será que todos os materiais vinham realmente de outros centros? Madeiras, pedras, tintas, tecidos e toda uma enorme gama de materiais necessários, bem como pincéis, goivas, serras, fusos, teares?

Todavia não podemos esquecer que antes da ação dos religiosos, ou pelo menos em paralelo, houve a ação dos militares que para a construção de suas fortalezas necessitaram também de mestres e oficiais, pedreiros, canteiros, ferreiros, carpinteiros, oleiros e que, por certo, eles recorreram a auxiliares que, em troca dos seus esforços, adquiriram conhecimentos. E também que nesse processo pode ter havido desmedida exploração, como podemos notar em carta régia de 22

⁴ LEITE, Frei Serafim - Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil - 1953 -Ed. Brotéria - Lisboa.

⁵ GAMBINI, Roberto – *Espelho Índio: A formação da alma brasileira* – São Paulo – axis Mundi/Terceiro Nome.

⁶ FREIRE, Gilberto – *Casa de Residência no Brasil*. In *Revista do Patrimônio* n 26, 1997.

de janeiro de 1700, ao Governador de Pernambuco, onde é emitida ordem de “não consentir que os missionários usem dos índios para outra cousa que não seja das que se requerem para a Missão e o sustento que necessitam. Nessa carta, segundo informa o Barão de Studart: “*Também havia queixa de que alguns missionários usavam dos índios para lucro de bens temporaes*”.

FORTALEZAS, MORADAS DE DEUS E OUTRAS CASAS

Tudo faz imaginar que uma das primeiras artes praticadas pelos europeus nas terras cearenses foi a arquitetura. As primeiras construções, por certo, foram as fortalezas edificadas por Pero Coelho de Souza, em 1603, à margem do rio Ceará, batizado de São Tiago; por Martim Soares Moreno, em 1612, no mesmo local, denominado de forte de São Sebastião; e por Mathias Beck, com projeto de Richard Caar, em 1649, denominada fortaleza de Schoonenborch, esta nas margens do riacho Pajeú. Imagem do forte de São Sebastião foram executadas, em 1649, por Franz Post⁸, imagina-se a partir de levantamentos realizados quando da chegada dos holandeses, em 1637, posto que a paisagem de Post reproduz exatamente a localização dos prédios da planta, de autor desconhecido, que também consta no livro de Gaspar Barlaeus.

A partir destes desenhos flamengos, ainda de meados do século XVII, e do desenho da Vila de Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção, atribuído ao capitão-mor Manuel Francês, realizado na época da instalação da vila, aproximadamente oitenta anos depois, em 1726, se pode inferir a existência de uma arquitetura, que boa ou má, era praticada no Ceará, no século XVIII. Antônio Luiz Macêdo e Silva Filho, no livro *Fortaleza Imagens da Cidade*, comentando o desenho de Manuel Francês, escreve sobre ressalva de Liberal de Castro,

a retratação de sobrados e casas com telhados de quatro águas é inspirado na arquitetura das cidades portuguesas e não corresponde ao rudimentar padrão edificado do período, que utilizava técnicas e materiais simples, como as casas de taipa e os telhados forrados com palha ⁹.

Ouso ter discordância com a posição de Liberal. Sei que realmente a arquitetura praticada, no Ceará, no tempo de Manuel Francês (1726) era muito simples mas, o desenho não retrata nenhuma obra de maior envergadura, apenas alguns pequenos sobradinhos. Vale lembrar que os aposentos de Mathias Beck, na fortaleza de Shoonenborch, ainda no século XVII, eram sobre o portão, portanto num segundo andar, e na própria planta do forte de Richard Caar, está desenhado

⁷ STUDART, Barão de. *Datas e Factos para a História do Ceará*. Fortaleza, Fundação Waldemar Alcântara, 2001. Ed. Fac-similar.

⁸ FRANZ POST – Pintor e desenhista. Nasceu em Haarlem (Holanda), em 1612. Participou da comitiva do Príncipe Maurício de Nassau, na viagem para o Brasil, em fins de 1636. Pintou inúmeras paisagens do Nordeste brasileiro, principalmente de Pernambuco. Executou ainda vários desenhos que serviram de modelos para as gravuras em água-forte que ilustram o livro de Gaspar de Barlaeus, contando os feitos de Nassau no Brasil, editado em 1645. Faleceu em 1680.

⁹ SILVA FILHO, Antônio Luiz Macêdo e. *Fortaleza: imagens da cidade*. Fortaleza. Museu do Ceará, 2001.

um depósito em quatro águas. É bom perceber também que Beck transportou do antigo forte de São Sebastião, na barra do rio Ceará, para o Pajeú, quatrocentos tijolos por dia e que, quando chegou o major Garstmen, quatro meses após o início da construção de Shoonenborch, os flamengos já fabricavam tijolos.

Além de fortalezas e de residências no seu entorno, é bom que se perceba que, com a chegada dos primeiros colonizadores, provavelmente, deve surgir uma outra arquitetura, de casas de fazenda, na descrição de Valdelice Carneiro Girão: eram nos primeiros tempos “enormes, baixas, de paredes grossíssimas e madeirames pesados – verdadeiras casas-fortes para atender às exigências de estabilidade e da segurança dos antigos donos de engenhos que situavam fazendas de criar nos sertões” e depois, mais comuns, “casas sóbrias, com cobertura de telha em duas águas, vastos alpendres e paredes também grossas, levantadas com madeira, pedra e tijolo da própria fazenda”¹⁰, que mereceriam um estudo à parte e um levantamento objetivo de dados e sua conseqüente análise.

Além disso, com o tempo, temos casas de câmara e cadeia e outras manifestações arquitetônicas como o mercado da carne de Aquiraz, uma edificação que pouco se sabe sobre a sua construção e apresenta uma tecnologia totalmente adaptada ao ambiente. Despojada, desprovida de ornatos, utiliza-se apenas da carnaúba, do adobe e do piso em tijoleira para fazer uma obra de características urbanas, profundamente bela em sua simplicidade. Segundo Liberal de Castro, “*uma das obras mais importantes da arquitetura popular do país*”¹¹.

Um bom exemplo da arquitetura não religiosa que se praticava no Ceará setecentista que chegou até os dias atuais é a Casa de Câmara e Cadeia da cidade de Aracati, construída em meados do século XVIII. Levantada em tijolo e cal, com planta retangular em dois pavimentos, possui uma cobertura que se desenvolve em duas águas, com madeiramento em carnaúba, pau-d’arco e aroeira. A fachada principal apresenta oito portas com vergas retas no pavimento térreo. No pavimento superior, as janelas rasgadas são em arco abatido, com cercaduras e balcão saliente. Possui, ainda, duas torres quadrangulares, marcadas em cunhais e pináculos em cada um dos cantos, e janelas de verga em arco abatido. Esse edifício era considerado o mais imponente prédio público do estado até o final do século XIX.

No geral a arquitetura de moradas, como não poderia deixar de ser, era muito pobre. Geralmente pequenas, entre sessenta e cem metros quadrados, desconfortáveis e cobertas de palha. Raras eram as edificações de melhor porte, mais amplas, com maior número de aposentos, com varanda, uma sala na frente e um corredor que passando pela ordem dos quartos, ligava a uma varanda nos fundos, que fazia as vezes de cozinha.

¹⁰ GIRÃO, Valdelice Carneiro. As oficinas ou Charqueadas no Ceará. Fortaleza, Secult, 1984.

¹¹ CASTRO, Jose Liberal de – Pequena informação relativa à arquitetura antiga no Ceará – Fort – Imp. Universidade, 1977, p.11.

Além dessa arquitetura, sem atrativos e grandes preocupações estéticas, existiu uma produção religiosa, também marcada pela simplicidade, mas com maiores cuidados estéticos e simbólicos. Temos como testemunhos da arquitetura religiosa praticada no Ceará colonial a igreja Matriz São José de Ribamar, em Aquiraz; a Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Aracati; a igreja do Rosário, de Fortaleza; a igreja de Nossa Senhora da Soledade, em São Gonçalo do Amarante; e, principalmente, a igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala, em Itarema, por mesclar claramente a informação erudita com elementos da cultura popular, dentro de uma concepção barroca, dando-lhe um profundo significado na história das artes cearenses.

É claro que a arquitetura inicialmente praticada no Ceará pode ser vista como uma das primeiras intervenções culturais européias e também como o primeiro elemento de transmissão ou troca de conhecimentos entre o europeu e o nativo. Imagina-se que as primeiras construções guardassem muito do conhecimento e das tecnologias de construção dos indígenas. Se não foi mantida a mesma forma das ocas, por certo as primeiras casas de Deus em solo cearense devem ter sido construídas com palhas, no processo que os nativos dominavam há séculos.

Pode-se imaginar também que, paulatinamente, vão sendo impostos os valores estéticos dos europeus. Note-se que é por meio das linguagens artísticas que os jesuítas transmitem grande parte dos seus valores espirituais, padrão escolhido para moldar a nova realidade, os seres humanos “conquistados”, o território que deveria ser forçado a assemelhar-se ao velho Mundo porque, na visão deles, no início da catequese, o Brasil era um “papel em branco”. (Gambini 42-60).

O símbolo principal da nova cultura que se impunha era a Casa de Deus. Por simples que fosse, imaginamos, deveria ter essa função simbólica e representativa. A observação de alguns exemplos dessa arquitetura pode nos ajudar na tentativa de compreender o emprego da arte como estratégia de dominação.

Como foi a apreensão pelos nativos, o impacto causado nas mentes da tribo dos Tremembés da chegada de um edifício como a igreja de Nossa Senhora da Conceição, entre as dunas de Almofala, no início dos setecentos? Atualmente, Almofala é uma pequena vila de pescadores, onde a igreja, uma construção de três naves em alvenaria de tijolo cozido, coberta de madeira e telha canal, iniciada no princípio do século XVIII e concluída na segunda metade do mesmo século, provavelmente em 1758, destaca-se como um elemento de forte significação na paisagem. A torre é o elemento mais emblemático da edificação, com modelo de forte inspiração erudita, com vazaduras guardadas por relevos de desenho semelhantes aos encontrados nos retábulos do estilo “moderno”, característico da segunda metade do século, com composição clara e elegante. O coroamento se dá em forma de bulbo, que faz parte do corolário barroco da época. O frontão da nave central é do tipo classificado por Lúcio Costa, no clássico texto *A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil*, como de transição “entre a forma regular e a forma livre barroca”, com

“volutas rampantes sobrepostas ao frontão clássico primitivo, mantendo-se assim, apesar da nova silhueta, a rigidez da empena retilínea”¹².

O projeto da igreja de Almofala ainda não foi identificado, mas o mestre construtor sim. É José Lopes Barbalho¹³ que realizou tanto as paredes como o madeiramento, o presbítero, o arco da capela-mor, a porta principal e as janelas do coro. Outro carpinteiro, Francisco Roza¹⁴ também trabalhou na obra, realizando o púlpito e algumas portas.

Imaginemos a construção de uma igreja com a imponência de suas torres num lugar onde quase não havia construção desse tipo. E a proporção em relação aos homens? Talvez até parecesse algo mágico a transformação de pedras e barro em algo tão sólido e grandioso. E a própria magia das vestimentas, dos rituais. E a sofisticação dos altares? E o brilho ofuscante dos resplendores? E a sedução dos cantos, das ladainhas? E os instrumentos? E as armas? Tudo devia refletir poder.

Mas, ao mesmo tempo, alguns também participavam de toda essa magia. Por certo, participavam das construções. Viam o fazer das mágicas por traz. Compreendiam e, quem sabe, até aprendiam alguns truques. Talvez numa pesquisa mais aprofundada devêssemos tentar estudar onde possivelmente estaria a contribuição do trabalho nativo nas primeiras igrejas. Seria apenas com o empréstimo da força de seus músculos? Será que no Ceará não encontramos nenhum indício de trabalho indígena como existe nas pinturas decorativas das terças da capela da antiga aldeia de Carapicuíba, no Estado de São Paulo?

Ainda no século XVIII, como viram a implantação das igrejas matrizes de Sobral (1793) e Aracati (1745), os vaqueiros caboclos que então povoavam o Ceará? Terras afeitas ao contato com exportadores, talvez, os moradores de Aracati e Sobral já não vissem tanta magia nas casas de Deus, mas, por certo, ali, de forma monumental, estava a confirmação do poder de Deus, uma demarcação de território, uma demonstração do nível de adesão e submissão à fé.

É curioso notar que essa estética das igrejas permanece hegemônica ainda por muitas décadas. Nas igrejas da Sé e de São Bernardo, em Fortaleza, inauguradas no início da segunda metade do século XIX, ainda se pode ver sinais do estilo barroco. Somente alguns anos depois, é que se pode notar as primeiras construções com influências do estilo neoclássico acadêmico que passa a predominar em todo o Brasil. A Sé tem como um de seus responsáveis Francisco de Paula¹⁵, artista natural de Aracati, autodidata que, "*como por uma revelação*" sabia todas as artes e ofícios, sem ter versado escola.

¹² COSTA, Lúcio. A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil. In Revista do serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, número 5. Rio de Janeiro, 1941.

¹³ JOSÉ LOPES BARBALHO é citado por Nicodemos Araújo em “Almofala e os Tremembés”, pág. 56 e 57, transcrevendo, inclusive, o recibo do artista.

¹⁴ FRANCISCO ROZA é citado por Nicodemos Araújo em “Almofala e os Tremembés”, pág. 56 e 57, transcrevendo, inclusive, o recibo do artista.

¹⁵ FRANCISCO DE PAULA - É citado por João Brígido em artigo publicado no jornal *Unitário* de 22 de outubro de 1908, como artista atuante em Fortaleza na década de 1840-50.

O MOBILIÁRIO E OUTROS TRABALHOS DE MARCENARIA

Que tenhamos conhecimento, pouco se fez ou preservou dos trabalhos de marcenaria de tempos coloniais cearenses. Embora existam notícias que os nativos comerciavam com os corsários que aqui aportavam algumas madeiras preciosas, principalmente a atualmente quase extinta violeta, e que Mathias Beck chegou a enviar uma carga de pranchas de madeiras de construção para o Recife, sabe-se que o Ceará nunca possuiu madeiras apropriadas para o desenvolvimento dos trabalhos de marcenaria mais refinada. E, mesmo que tivéssemos matéria-prima abundante, o nosso processo colonial mais dedicado à indústria do gado não tinha o *refinamento* necessário à demanda de mobiliário mais sofisticado.

Embora Mathias Beck tenha mandado, no seu governo cearense, vir para a Fortaleza de Schoonenborch, um carpinteiro e dois serradores, pouco se sabe sobre o desenvolvimento de suas atividades no estado. Imaginamos que devem ter atuado em atividades mais ligadas as construções militares.

Se alguma atividade de marcenaria mais sofisticada foi desenvolvida no estado, poucos são os indícios. Se analisarmos inventários, do século XVIII, veremos apenas alguns pouco móveis arrolados como mesa de cedro, tamborete com assento em couro ou caixa de pau amarelo que servia de guarda-roupa, oratórios e catres com tiras de couro. No real, peças insignificantes que chegam a surpreender por constarem de inventários junto com o gado, as propriedades e as jóias.

Vinicius Barros Leal, na História de Baturité – Época Colonial, referindo-se aos habitantes do Ceará no século XVIII, diz que “é de pasmar o desconforto dessa gente” que classifica de “*nobres sem fortuna*”, “*senhores sem séquito*”, habitando em “*casas sem gosto, sem móveis, sem atrativos, a não ser a calma e a tranqüilidade*”, e comenta:

Completamente esquivos aos prazeres da boa mesa, às comodidades do mobiliário, aos adornos interiores, viviam assim num tempo em que na Europa muitos se compraziam em mostrar ao mundo o valor de tais deleites.¹⁶

Apesar destas informações, pelos exemplares de móveis que podemos ainda encontrar na posse de algumas tradicionais famílias e nos acervos dos museus, pode-se deduzir que havia, pelo menos, algumas famílias que não eram totalmente indiferentes ao bem-estar. Se estes móveis foram realizados na região ou importados, não se sabe, mas podemos inferir que alguns, os de estilo menos sintonizados com as tendências de época, por certo, pela dificuldade de comunicação, são obras de artífices locais.

Sabe-se entretanto que dentre os missionários jesuítas que atuaram no Ceará havia pelo menos dois com especialidade em carpintaria e entalhe. É Manuel de Macedo, nascido em

¹⁶ LEAL, Vinicius Barros. História de Baturité – Época Colonial

Carregosa, em Coimbra, em 1697, que entrou na Companhia em 1730, na Bahia. No Ceará, residiu em Aquiraz, em 1735. Depois de 1743, trabalha em várias outras aldeias do estado. Em 1745, estava em Parangaba; em 1746, no Paiacus; em 1748, na Paupina. Em 1757, está novamente em Aquiraz. Faleceu em Roma, em 1765. E Antônio da Costa Nunes, nascido em Lisboa, em 1701. Aprendeu o ofício de entalhador com o seu pai. Entrou para a Companhia de Jesus, na Bahia, em 1725, onde se tornou exemplo de virtude e operosidade. Entre outras obras, realizou o teto e o coro da Igreja de Olinda, em Pernambuco, e o Hospício de Aquiraz, no Ceará. Faleceu em Roma, em 1760.¹⁷

Como não há dentre os missionários atuantes no Ceará muitos ligados às artes, será que seria absurdo, mesmo sem o menor indício de comprovação, imaginar que as pinturas do teto da Matriz de Aquiraz, que representam a vida de São José, seja da autoria de um deles? Principalmente, se levarmos em conta que na formação de carpinteiros no Colégio da Bahia, onde estudou Manuel de Macedo, se estudava desenho e que todos os missionários desenvolviam várias atividades. Na verdade não se sabe, somente podemos levantar hipóteses. Todavia, muito provavelmente, são da autoria de um deles as portas da Igreja Matriz de Aquiraz, e o par de credências que falaremos mais adiante, pelo menos.

Quem deseja entender esse processo de formação cultural e artística, também deve observar com cuidado o trabalho de alguns móveis de sacristia e, principalmente, de alguns fragmentos de altares como o da Matriz de Viçosa e da antiga Catedral de Fortaleza. O primeiro, com partes no acervo do Museu D. José, em Sobral, e o segundo, reaproveitado em parte, nos altares da pequena igreja de São Bernardo, no centro de Fortaleza, e alguns fragmentos no Museu Sacro São José de Ribamar, em Aquiraz.

O sacrário, com precioso trabalho de entalhe, com colunas, florões, plumas, folhas de acanto e volutas, em madeira policromada proveniente da Matriz de Viçosa, que se encontram em Sobral, é de fina elaboração e execução. O desenho com características de trabalho jesuítico dos seiscentos é de quem teve escola. Tem um ar erudito. O mesmo pode ser dito sobre a porta do sacrário que pertenceu a Matriz de Almofala, que também se encontra no referido Museu. Ainda no Museu Dom José, em Sobral, vale observar o conjunto de mesa e cadeiras de jantar em madeira da região, de desenho nitidamente caboclo com características de estilo do século XVIII.

Outras peças que merecem análise são as cadeiras de braço, de estrutura seiscentista, que pertenceram aos jesuítas da Missão de Nossa Senhora da Assunção, em Viçosa. De desenho simples, em madeira e couro lavrado, pode ser uma boa demonstração do trabalho de marcenaria que se fazia no Ceará, em fins do século XVII e início do século XVIII.

Em Sobral, pode-se observar que a tradição de bons mestres marceneiros se estende até o século XIX, onde poderíamos citar os nomes de José Joaquim de Araújo, que executou o púlpito

¹⁷ LEITE, Padre Serafim. *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil*, pág.211 e 223.

da matriz, sob desenho de José Lemos; João Francisco de Oliveira, que fez altar e o forro, inclusive pintura e douramento, da capela-mor da Igreja Matriz de Sobral, em 1856, com partes do altar, inclusive sacrário em estilo barroco tardio, ornado com conchas e volutas, atualmente no Museu da cidade; Firmino da Silva Amorim, que, segundo Dom José, realizou a imagem do Sagrado Coração de Jesus exposta à veneração na Igreja Matriz de 1875 até 1910, atualmente no Museu Diocesano, e também o forro da nave central e o grupo representando a Sagrada Família para a Igreja do Menino Deus, na mesma cidade; e, por fim, Antônio Joaquim Rezende, que realizou os serviços de entalhe da Capela do Senhor Bom Jesus dos Passos, em 1858¹⁸.

No Museu sacro São José de Ribamar, em Aquiraz, vale a pena ver um par de mesas em madeira lavrada, que imaginamos sejam credências de altar (móvel em que repousam as galhetas e outros acessórios litúrgicos), destacando-se o desenho das pernas arqueadas com pés de garra sobre bolas e avental entalhado com volutas; e a mesa onde se supõe foi assinada a lei que estabeleceu a cidade como a primeira capital do Ceará, em 1711. Em jacarandá, este móvel em estilo Dona Maria, tem um magnífico trabalho de entalhe e torneamento que merece ser observado. Também o Museu do Instituto Jaguaribano, em Aracati, tem algumas peças de mobiliário, em jacarandá, que merecem análise, embora não se tenha notícia desta madeira no estado.

Também deve ser percebido que, embora não tenhamos em acervos de museus, existia, no período colonial, um desenvolvido trabalho de marcenaria empregado na confecção de maquinário industrial, como rocas, engenhos de moer cana, bolandeiras, rodas d'água, prensas de queijo, teares de fazer pano; de meio de transportes como carros-de-boi, carroças, pequenas embarcações; e de alguns outros aviamentos necessários ao funcionamento dos sítios, mais simples como pás de forno, cochos, colheres de pau.

Apoiados em Sílvia Porto Alegre, que afirma:

Do ponto de vista das relações internas ao trabalho artesanal, ou seja, do universo da oficina, dos processos de concepção e feitura dos objetos e da base técnica e material, tudo se passa quase como se ainda estivéssemos diante de “ofícios” do século XVIII, na presença do mestre, seus aprendizes e obreiros, à porta de uma tenda, misto de loja, oficina e lar¹⁹

Acreditamos que, nos tempos coloniais, o modo de transmissão de saberes se dava de forma simples e é o mesmo de hoje.

O trabalho artesanal em madeira desenvolve-se em âmbito doméstico ou oficinas – locais especialmente aparelhados e destinados aos saberes de carpinteiro e carpinas – onde se transmitem as técnicas e se atende às comunidades. As tarefas são desempenhadas e integradas no âmbito familiar onde o artesão divide seu tempo com trabalhos no campo, prestando serviços ou ainda exercendo exclusivamente as atividades artesanais. Na produção doméstica o aprendizado ocorre através da observação, colaboração, participação, entre outras formas de

¹⁸ FROTA, D. José Tupinambá. História de Sobral. pág. 99, 103, 108, 253

¹⁹ ALEGRE, Sílvia Porto. Mãos de Mestre: Itinerários da Arte e Tradição. SP, Maltese, 1994.

passar conhecimentos e garantir o domínio da técnica ²⁰

Nos sertões, sem oficinas, o domínio destes ofícios era transferido mais ou menos do mesmo modo, para assistentes que se transformavam em aprendizes e, com o tempo, às vezes por necessidade, urgência de fazer e coragem de enfrentar o não dominado, quase de modo autodidata, adquiriam autonomia na arte. Ou mesmo sem os mestres, somente “*matutando*” outros trabalhos semelhantes deixados por mestres itinerantes que partiram, ou a partir de obras vindas de outras terras mais desenvolvidas. Hoje, colhendo histórias dos modos de aprendizagem nos artistas populares muitas são as que destacam a importância da observação.

Uma hipótese de ocorrência do modelo que estamos propondo para a aquisição de saberes artísticos pode ter se dado no processo de substituição dos altares da Igreja Matriz de Sobral. Imaginamos que uma possível comprovação pode ser obtida através de minuciosa análise do desenho e trabalho de realização dos altares.

O primeiro altar da Matriz foi realizado em 1824 por autor desconhecido. Em 1856, o mestre entalhador João Francisco de Oliveira, realiza reforma no retábulo, altar e forro do teto, inclusive com douramento e pintura. Se analisarmos o antigo sacrário, que atualmente encontra-se no Museu Diocesano, podemos imaginar que, embora o primeiro seja profundamente melhor resolvido artisticamente, ele, por certo, serviu de inspiração para o outro, realizado com menos domínio técnico e menos apuro no desenho.

OS CONSTRUTORES DE IMAGENS

Um outro ofício fundamental para a catequese era a elaboração de imagens. Cada fazenda, cada povoado, cada capela, cada oratório necessitava de imagens para adoração. Sem falar na necessidade de ex-votos, promessas, milagres. É notório que muitas imagens vieram de centros maiores como Madri, Lisboa e, principalmente Salvador, Recife e Olinda, mas muitas, por certo, foram feitas aqui, por cearense ou não.

Talvez a primeira imagem realizada no Ceará tenha sido a Nossa Senhora da Assunção, de Viçosa, na Ibiapaba, que atualmente encontra-se no Museu Dom José, em Sobral. Essa suposição baseia-se na frágil técnica de sua realização, a terracota. O deslocamento de Salvador ou Recife até a Ibiapaba de uma peça realizada em terracota, sem meios de transporte e mesmo de caminhos pré-estabelecidos seria um esforço quase impossível, no final do século XVII ou início do século XVIII. Mais fácil seria a sua realização no próprio local onde seria venerada. Principalmente se havia artista no lugar para a realização dos entalhes do altar e das pinturas do teto da igreja, a suposição, embora não comprovada, não me aparenta absurda.

²⁰ LODY, Raul & SOUZA, Marina de Mello e. *Artesanato Brasileiro Madeira*. Rio de Janeiro, Funarte/Inst Nacional do Folclore, 1988

Quem já teve contato com algum acervo de imagens de santos do período em estudo que foram recolhidas na região, facilmente pode perceber a existência de peças executadas com certa deficiência técnica que pode ser justificada pela inexistência de alguém realmente gabaritado para o trabalho artístico e a necessidade urgente de realização, bem como de peças que não se enquadram aos padrões canônicos greco-romanos impostos pela ideologia religiosa da época, provavelmente realizadas por quem não conhecesse essas regras.

O Museu Sacro São José de Ribamar, em Aquiraz, possui em seu acervo um intrigante São Miguel Arcanjo que mereceria um estudo mais detalhado para se saber as suas origens. Com uma realização de mestre, tem um desenho longe das figurações idealizadas, comuns nas artes de então. O arcanjo tem o ventre excessivamente dilatado, feições não européias e pernas que as botas permitem antever flacidez. Noutro trabalho que também se encontra no mesmo Museu, uma Nossa Senhora da Conceição, que pertenceu a Igreja Matriz de Messejana, com características de arte do século XVIII, também aparenta trabalho não erudito, apesar da perfeita realização. Será que estes trabalhos não poderiam ser realizados por mestres santeiros vindos ao próprio local ou mesmo por artistas locais? Creio que com pesquisa esta hipótese pode ser aclarada.

Também merece estudo um São Sebastião que se encontra no Museu D. José, de Sobral. De desenho incomum, despojado, embora ligado ao modelo da tradição, incorpora prováveis marcas do seu universo e põe bigodes no santo, cedendo em sua invenção à força da vida real.

Em Sobral, também merece estudo a vida do santeiro Firmino da Silva Amorim, já citado, que realizou, no século XIX, a imagem do Sagrado Coração de Jesus e o da Sagrada Família para as igrejas Matriz e Menino Deus, na cidade. De onde ele veio? Com quem aprendeu? Tem outras obras ainda não identificadas?

E A PRATA, ONDE ESTÁ?

Um dos motivos de interesse colonial pelo Ceará era a notícia colhida entre os nativos nos primeiros contatos com os europeus, da existência de prata na região. Uma questão que se coloca é como os nativos do início do século XVII seriam capazes de afirmar a existência de minas de metais preciosos se não possuíam domínio algum de fundição? Provavelmente, mais uma das inúmeras fantasias desenvolvidas sobre o Novo Mundo. Ou o imaginário dominando o bom senso ou a esperteza dos aventureiros que pretendiam financiar expedições fazendo uso de boatos e falsas lendas para justificar suas intenções e despertar a cobiça dos ricos com promessas de mirabolantes lucros.

Pietro Maria Bardi, no livro *Arte da Prata no Brasil*, conta que nos tempos iniciais da colonização da América

Os desbravadores continuamente traziam notícias da existência de prata aqui ou

acolá. O quimérico Melchior Dias Moreyra anotava em seu caderno de notas que 'havia de dar neste sertão do Brasil tanto ouro e tanta prata como ferro em Bilbao'. Madri e Lisboa sonhavam e prometiam até títulos de 'marquês das minas' ao feliz descobridor. As tapeações e as credulidades em boa ou má fé provocaram inúmeras vezes, homicídios, prisões e enforcamentos ²¹.

O certo é que além de portugueses e espanhóis, donos das terras das Américas, também franceses, ingleses e holandeses se interessavam pelos lucrativos negócios do Novo Mundo. Ao Ceará, para verificar se havia prata, os holandeses enviaram uma expedição chefiada por Mathias Beck e pelo ourives Jonas, encarregado do exame dos minérios.

Conta ainda Pietro Maria Bardi, na obra citada, que:

Descobriram alguma coisa nas localidades de Itarema e Maranguaba na Serra de Maranguape, assinando um documento, perante testemunhas, conforme a burocracia colonial, garantindo a existência das minas, à fim de ser enviado aos Nobres e Poderosos Senhores' da Companhia das Índias. Esta, perdida a praça do Recife, perdeu também a prata. Antonil confirma que havia minas de prata no Ceará e que "...tiram os holandeses quantidade dela, no tempo em que estavam em Pernambuco".²²

Na verdade, para os holandeses, a prata estava entre os motivos que justificavam a campanha de conquista do Nordeste Brasileiro, desde o seu planejamento. Mas a incursão ao Ceará foi motivada pela péssima condição econômica que atravessava a empresa. Segundo Rita Kromnen: "os membros do conselho apostaram a sua última esperança, evidentemente, na procura das minas de prata do Ceará. Isto depreende-se de várias cartas"²³. Além da condição econômica, acreditamos que um ponto marcante na decisão foi a informação do português João Albuquerque, obtida sob tortura, que conhecia uma mina de prata no Ceará, de onde ele próprio havia visto, na residência de Martim Soares Moreno, duas caixas repletas de prata refinada. Motivado pela crise econômica, esta informação despertou muito interesse entre os flamengos. Principalmente, se levarmos em conta a existência de informações anteriores, colhidas em Amsterdam, em 1628, com os cearenses Gaspar Paraupaba e Andreus Francisco, onde estes afirmaram da existência de afloramentos de prata, em Maranguape, que usavam como pesos nas redes de pesca. As pesquisas holandesas não deram frutos, por diversos motivos, entre eles a própria inexistência do mineral até hoje não encontrado em volume satisfatório para exploração.

Algum tempo depois, em 1667, novamente vamos encontrar um mestre prateiro no Ceará. Desta feita é o ourives de prata da Companhia de Jesus, Manuel Carneiro, que inicia viagem com o Padre Visitador Manuel Juzart, ficando "algum tempo", na aldeia de Parangaba, nos arredores de Fortaleza ²⁴. O motivo de sua estada ainda não foi pesquisado. Talvez conferir a possibilidade da existência do mineral em terras cearenses. Se trabalhou no estado não se sabe. Na

²¹ BARDI, Pietro Maria. *Arte da Prata no Brasil*. Raizes, São Paulo, 1979.

²² Idem.

²³ KROMNEN, Rita. *Mathias Beck e a Cia. das Índias Ocidentais (O domínio holandês no Ceará colonial)*. Fortaleza, UFC, 1997.

²⁴ LEITE, Padre Serafim. p. 141.

Companhia de Jesus, no Colégio da Bahia havia preocupação com o ensino desse ofício. A questão que se coloca é se existiam com Manuel Carneiro auxiliares, aprendizes, negros ou índios porque havia ordens superiores que os objetos litúrgicos deveriam ser produzidos por “*artífices de sangue puro, devoto não só da Santa Mãe Igreja, mas também de Santo Eloi*” e , além disso, não podia ser de `nação infecta²⁵, segundo informação de Bardi. Mas como o próprio Bardi comenta, no Brasil, ter `sangue puro’, não ser de `nação infecta’, ter uma alma realmente devota e ter domínio do ofício de ourives, não era coisa fácil. Sabe-se que os jesuítas eram muito moderados quanto a estas questões.

Tendo ou não minas de prata no lugar, sabe-se que ela era bastante usada como moeda de troca em negociatas lícitas e ilícitas. A prata chega clandestinamente em todos os cantos, como moedas, objetos e mesmo em barras, não trabalhada. E era fundida e retrabalhada. Nada impediria da prata chegar ao Ceará como pagamento da carne que abastecia algumas regiões brasileiras dedicadas a exploração de outras atividades mais lucrativas que o cultivo de gado. Se, no período colonial havia prateiros no Ceará, ainda não pesquisamos. Mas, de onde vem o conhecimento, a formação no ofício de tantos ourives que encontramos atuantes em todo o interior do Ceará, no século XIX?

O Museu Dom José, de Sobral, possui em seu acervo algumas peças, em especial um ostensório, ornamentado com conchas e volutas, trabalhado em ouro cinzelado e repuxado, que se credita como realizadas na própria cidade, no início dos oitocentos. No trabalho da prata temos confirmado os nomes de José da Silva Motta, que realizou em Sobral, em 1792, para a Irmandade do Santíssimo Sacramento uma bem trabalhada âmbula em prata dourada, cobrando 50\$000 reis; e de Francisco Lopes, este responsável pela confecção da cruz procissional, por 37\$000 reis, em 1800.

Pode-se imaginar que estes prateiros, mesmo sendo reinóis, tiveram auxiliares e que, talvez, estes aprendizes foram os elos de transmissão do conhecimento desses ofícios, que ainda no século XIX transformaram-se em domínio de nível popular, que ainda em meados do século XX eram desenvolvidos como artesanato em algumas cidades do Ceará, como Juazeiro do Norte.

AS PRIMEIRAS PINTURAS NO CEARÁ

É interessante notar o pouco peso da pintura dentre as atividades de caráter artístico desenvolvidas hoje pelas camadas populares no Ceará. Comum é o uso da escultura, tanto em argila como em madeira. Mesmo a gravura, em especial a realizada com matrizes de madeira, tem uma participação mais significativa, dentre as técnicas preferidas para a expressão artística popular,

²⁵ BARDI, Pietro Mario. Arte da Prata no Brasil

que a pintura. A pintura sempre é apenas um assessorio decorativo, seja nas esculturas, nas malas de papelão, nas carrocerias e nos maleiros de caminhão. Não podemos, entretanto, negar a existência, embora rara, de pinturas de parede em bares, casas comerciais e mesmo residenciais. O motivo não se sabe. Uma hipótese de explicação pode ser encontrada na inexistência de tradição desse tipo de arte entre os nativos e, talvez, na carência de um processo pedagógico que implantasse tal saber. O certo é que a pintura no Ceará é uma expressão significativa apenas nas elites.

Do período colonial apenas em duas igrejas podemos contemplar a arte da pintura: no teto da capela-mor da matriz de Viçosa e no teto da capela-mor da matriz de Aquiraz, ambas do tempo dos jesuítas e ambas sem autor conhecido. Num olhar, mesmo rápido, em seus forros, pode-se perceber a existência de diferenças estilísticas em produções quase da mesma época. Na opinião do professor Liberal de Castro, enquanto as de Aquiraz foram realizadas por um artista que não possuía formação na pintura, as de Viçosa denotam ser trabalho de quem possuía algum domínio do ofício da pintura.

AS VIRTUDES DE VIÇOSA

As pinturas de Viçosa, muito provavelmente foram realizadas entre 1720 e 1750, por um pintor visitante como na época era comum entre os missionários jesuítas. Missionário, leigo ou índio esse Mestre de Viçosa legou-nos um conjunto de obras por demais instigante. Creditamos esse conjunto de pinturas como a mais importante obra artística produzida no Ceará colonial.

O colorido é rico apesar da limitação cromática que as condições tecnológicas da época permitiam a um artista no Ceará do início do século XVIII. O artista parece ter usado apenas os pigmentos naturais encontrados na região: óxidos em sua maioria. Nas roupas existem grandes áreas brancas que, possivelmente, eram pintadas de azul, como se pode observar em alguns detalhes que ainda restam. O pigmento empregado deve ter sido de origem vegetal, anileira talvez, e as cores não tiveram a resistência para varar séculos, ficando somente o fundo branco.

O desenho é forte e incomum. Tem algo de arcaico que evoca as ilustrações de cartas de tarô do período medieval ou talvez tenha sido inspirado em alguma peça gráfica de origem religiosa, um catecismo quem sabe. O estilo, indiscutivelmente, é barroco, embora em pequenos detalhes se possam perceber sinais maneiristas, como a posição das mãos e pés, por exemplo.

O que mais intriga às pessoas que conhecem e estudam as pinturas de Viçosa é o tema. Já se levantou a hipótese de certa influência maçônica na simbologia empregada pelo artista. Também se falou em influências orientais, talvez chinesas. O certo é que é difícil identificar, com precisão e objetividade, o tema de cada uma das doze pinturas de Viçosa. A curiosidade tem levado pesquisadores a tentarem desvendar o “quebra cabeças” místico elaborado pelo artista.

No livro “*Igreja Matriz de Viçosa do Ceará: Arquitetura e Pintura de Forro*”, Liberal de Castro diz que “logo ficou patente que não se tratava de representações hagiográficas” e que deveriam “representar alguma alegoria de fundo religioso ou moral, ou talvez mesmo alguma referência à vida ou à natureza”.

Com certa facilidade, logo conseguimos perceber que os três painéis mais próximos do altar-mor, apresentando figuras cujos atributos simbólicos são bem conhecidos, nos permitiam identificá-los como a Fé, a Esperança e a Caridade. Compreendiam, portanto, painéis alusivos às Virtudes Teológicas. Em seguida, por via de conseqüência, suspeitamos que outros quatro painéis deveriam se referir às Virtudes Cardeais, embora dois deles não pudessem ser identificados tranqüilamente. Restavam ainda cinco painéis, aos quais atribuímos as mais diversas significações, até finalmente concluirmos que constituíam alegorias aos Sentidos Humanos ²⁶.

Liberal, ainda sobre a temática dos painéis, comenta que

A temática das alegorias dos painéis causa surpresa se levarmos em conta que se tratava de igreja voltada para a cristianização de índios. De um certo modo, permite até se formulem interrogações provocadas não apenas pelos temas, em si, mas principalmente pelo próprio emprego de alegorias como meio de evangelização. Em outras palavras, admira-nos que os painéis explicitassem, pelo menos aparentemente, mensagens sem objetivos didático-religiosos ou, melhor dito, não recorressem à representação realista de fatos, de coisas ou pessoas, como se poderia esperar, em um processo de catequização de indígenas

Há de se supor que, em vez de recorrer a representações figurativas facilmente compreensíveis, a opção por um conjunto de alegorias talvez procurasse atender, antes de tudo, à fruição intelectual, ao deleite estético dos padres, se não de todos, mas pelo menos de algum deles, o que explicaria, nos painéis, o uso de uma linguagem artística cifrada. ²⁷

Liberal parece não haver percebido que dificilmente se consegue ver os painéis de fora da capela-mor e que o melhor ponto de visualizá-las é do altar. Acredito que os painéis eram, realmente, destinados aos próprios padres e não aos indígenas.

Quanto à temática, concordamos com Liberal na identificação dos três grupos de figuras: as Virtudes Teológicas (Fé, Esperança e Caridade); as Virtudes Cardeais (Justiça, Prudência, Fortaleza e Temperança); e os Sentidos Humanos (Tato, Visão, Audição, Paladar e Olfato). Todavia, acreditamos que o motivo da união dos painéis das virtudes com os painéis dos sentidos vêm da tradição em ligar as virtudes aos pecados. A justificativa seria que para os padres da Companhia de Jesus, por viverem em terras inóspitas, distantes, entre indígenas descrentes de Deus, os sentidos seriam portas para as tentações diabólicas, como podemos perceber no livro *Espelho Índio: A Formação da Alma Brasileira*, de Roberto Gambini, preciosa análise das cartas que os padres jesuítas escreveram no século XVII, publicadas pelo Padre Serafim Leite em três volumes, nos anos cinquenta do século XX:

O corpo e seus sentidos eram concebidos como a origem mesmo do mal, e os

²⁶ CASTRO, Liberal de. *Igreja Matriz de Viçosa do Ceará: Arquitetura e Pintura do Forro*. Fortaleza, IPHAN/UFC, 2001.

²⁷ Idem.

índios eram percebidos antes de mais nada como corpos nus e desenfreados. Parece-me que essa atitude psicológica com respeito aos sentidos, além de constituir-se em importante fonte de projeção, tornava os jesuítas incapazes de apreender a realidade física dos índios, uma vez que qualquer percepção sensorial devia ser imediatamente convertida numa imagem dogmática que a negava já de partida. Assim, manter “fechadas as portas dos sentidos” significa recusar-se a reconhecer qualquer outra realidade que não seja uma imagem introvertida codificada e negativamente avaliada a priori. Um hipotético ilustrador poderia ter representado um jesuíta caminhando entre índios com olhos vendados, rolhas nos ouvidos, lábios cerrados, apertando o nariz com uma mão e abençoando com a outra ²⁸.

Essa postura me leva a criar uma hipótese ainda sem comprovação. Poderiam os sentidos ser vistos como fontes de prazeres indevidos? O tato poderia ser a Carícia? A visão poderia ser a Vaidade? A audição poderia ser a Música profana? O paladar poderia ser a Gula? E o olfato poderia ser a Embriagues? No caso todas figuras seriam femininas como estão representadas nos painéis. Se fossem os sentidos seriam homens. É apenas um modo de ver, uma hipótese.

Um ponto importante a destacar nestas pinturas são os enfeites de cabeça feitos com plumas que se pode perceber em muitas das figuras e, em muitos casos os pés descalços.

A VIDA DE SÃO JOSÉ

Executadas sobre tabuado no forro da capela-mor da Igreja Matriz de São José de Ribamar, de Aquiraz, composto de quinze painéis, temos apenas doze pinturas. Os três painéis mais próximos do altar estão em branco. Sem datação precisa, os trabalhos têm na composição características estilísticas do período barroco.

Apesar de possuírem, no geral, uma composição relativamente bem elaborada, as obras apresentam certa insegurança na estrutura anatômica das figuras. A perspectiva é deficiente. O desenho dos rostos e mãos é incorreto, dentro da ótica acadêmica. O panejamento das roupas é esquemático. A paleta é bastante reduzida. O artista trabalhou quase que exclusivamente em tons terrosos: vermelho óxido, verde óxido, beges, brancos e azul. O negro aparece em poucos pontos. Poderíamos até deduzir que o artista, por não possuir um perfeito domínio do “metier”, provavelmente poderia ser um índio missionado, como foi comum na cidade de Cuzco, no Peru. Mas, até o momento, não existe indício que oriente o estabelecimento de alguma hipótese. A menos absurda seria a já levantada nesse texto, por certo também duvidosa, de que a realização poderia ser de algum dos dois carpinteiros entalhadores que atuaram em Aquiraz, na construção do Hospício dos Jesuítas, obra vizinha a Igreja matriz: Antônio da Costa Nunes ou Manuel de Macedo.

Aparentemente as pinturas do forro da capela principal da Igreja de São José de Ribamar

²⁸ GAMBINI, Roberto. Espelho Índio: a Formação da Alma Brasileira. São Paulo, AxisMundi/Terceiro Nome, 2000.

representam cenas da vida de São José. Um fato interessante é a inexistência de uma seqüência temporal lógica na disposição das cenas.

Embora tenham sido levantadas dúvidas sobre a originalidade criativa dos painéis de Aquiraz, as hipóteses de que sejam cópias ou que tenham sido compostos a partir de ilustrações de livros religiosos, nunca foram comprovadas. Mesmo apresentando um bom domínio do temário religioso, elas têm um toque primitivo e, pela visível deficiência no desenvolvimento e estruturação do desenho, não acreditamos que sejam cópias diretas de alguma obra pré-existente. É claro que o autor deve haver apoiado a sua criação em reproduções ou ilustrações de livros sacros mas, muito provavelmente, devem ser composições de elaboração própria. Vemos essas pinturas como trabalho de não profissional ou iniciante no ofício, aprendiz, índio missionado ou não.

É interessante notar que, como se pretendia e, ainda hoje, pretende-se a total identidade com a cultura européia, qualquer variação estilística ou quebra das regras de composição ou dos modelos que deveriam ser seguidos como fontes, são vistos como desvio do correto, quebra de norma, e pior, como incompetência. Nesse sentido, o mestre pintor de Aquiraz, ao cometer algumas quebras do cânon, pode estar deixando transparecer a sua origem.

ARTE POPULAR: UM LUGAR DE RESISTÊNCIA E MEMÓRIA

Até aqui abordamos os embates das culturas nativas indígenas com as culturas européias até meados do século XIX. Mas quando se observa, hoje, a produção artística desse povo mestiço que é o cearense, é possível se perceber a presença de memórias da cultura que foi destroçada. A cultura indígena, cortada no tronco pela colonização, possuía raízes e, com o tempo, os sinais de sua existência voltaram a brotar. O que foi jogado na clandestinidade continua existindo, embora sem o reconhecimento da cultura oficial. Uma cultura cabocla vai, pouco a pouco, deixando suas marcas nas cerâmicas, nos trançados, na tecelagem, nas rendas, na funilaria, nos objetos de madeira, de couro e, também, na arte erudita.

Aqui uma questão se apresenta. Porque hoje, no início do século XXI, quatro séculos depois do início do processo colonial, permanecemos desconhecedores da significação cultural de nossas cerâmicas, de nossos trançados e continuamos sem referendarmos na devida conta as artes daqueles que trabalham com palhas de carnaúba ou cipós na elaboração de bolsas, cestos, chapéus e uma infinidade de outros produtos. Do mesmo modo, não reconhecemos o valor estético das cerâmicas de Cascavel, Ipu, Iguatu?

O barroco imposto pelos missionários religiosos também deixou marcas no nosso gosto popular por dramaticidade, por sua suntuosidade poética marcada pela economia de recursos, pelo ilusório, pelo curvilíneo que ainda hoje estão presentes em nossas festas, no jeito de vestir, decorar

e fazer artes.

Estas são marcas ou fantasmas de memórias que se materializam numa hibridação comovente, influenciada e autêntica, podendo ser percebida em quase todos períodos de nossa história em obras dos mais diferentes estilos. Essas marcas se evidenciam, principalmente, nas produções artísticas da chamada *cultura popular*. Encontrada geralmente nas regiões menos aquinhoadas economicamente, nas zonas rurais, sertões ou nas periferias dos centros mais urbanizados (para onde foram deslocados os habitantes das regiões citadas anteriormente por motivo de sobrevivência), essa arte do povo cearense traz na essência um teor de resistência espontânea e instintiva.

Sem o reconhecimento da cultura oficial, a cultura cabocla vai, pouco a pouco, aqui e ali, deixando suas marcas. O adjetivo “popular” que se colocou ao lado da palavra arte para definir as artes feitas pelo engenho dos brasileiros de alguns compartimentos visivelmente excluídos da sociedade brasileira, é um modo criado pelas elites para deixar à margem essa produção que de alguma maneira quebram os cânones da arte de origem européia do todo da grande Arte.

Sílvia Porto Alegre, no *“Mãos de Mestre: Itinerários da Arte e da Tradição”*, diz que os trabalhos são qualificados como *“arte popular”*,

No sentido de que são possuidores de valor estético conferido à obra de arte, e ao mesmo tempo, representam atividades exercidas pelo “povo”, conceito empregado nesse contexto para designar a classe trabalhadora, a população rural e os pobres de uma maneira geral ²⁹.

No mesmo trabalho, Sílvia Porto Alegre referindo-se ao conceito de arte popular e as fronteiras que separam arte, artesanato popular, artista e artesão, afirma que “ora se promove determinados autores à categoria de “artistas”, com o que se reconhece socialmente e se prestigia culturalmente seu trabalho, ora ficam eles submergidos na categoria coletiva de “artesãos”; e, no parágrafo seguinte, informa:

A crítica antropológica brasileira já chamou atenção para o fato de que essas avaliações são etnocêntricas e elitistas, pois contrapõem a arte culta, que é tomada como universal ou “normal”, à arte feita pelo povo, julgando a obra situada fora do âmbito que esta própria produz e codifica, de forma ideológica e preconceituosa ³⁰

Note-se que, apesar dos preconceitos e das manipulações ideológicas, essa arte dita popular continua exercendo a sua função social enquanto arte e resistindo aos meios de comunicação de massa, a evolução dos transportes e, de um meio ou outro, consegue expressar o modo de ver o mundo das populações excluídas e mais carentes e, paradoxalmente, de forma viva, colorida, cheia de alegria e humor.

É ainda Sílvia Porto Alegre quem chama atenção para outra característica importante da

²⁹ ALEGRE, Sílvia Porto- *Mãos de Mestre: itinerários da arte e da tradição* - SP - Ed. Maltese - 1994

³⁰ Idem

produção artística popular:

As condições de trabalho, o exercício da profissão, as histórias de vida, o próprio referencial semântico de vários depoimentos que obtive, me levam a estabelecer um paralelo entre o presente e o passado, no sentido de perceber um eixo de continuidade, embora com rupturas, através do tempo. Há uma sólida herança de trabalho, que se reproduz de geração a geração, pela transmissão de um longo aprendizado, cujas matrizes são de origem predominantemente européia (sobretudo portuguesa), das corporações e da indústria doméstica ³¹.

Esse “*paralelismo entre o passado e o presente*”, esse “*eixo de continuidade através do tempo*”, essa “*sólida herança de trabalho, que se reproduz de geração a geração, pela transmissão de um longo aprendizado*” que nos fala Sílvia Porto Alegre, dimensiona a arte popular como um elo de ligação entre o passado mais remoto e o presente. Embora ela fale de “*matrizes*” de origem “*predominantemente européia*”, são também visíveis as matrizes não européias.

Nas cerâmicas que atualmente se produz no Ceará é patente a matriz indígena dessa tradição de trabalho, tanto na tecnologia empregada nos fazeres como na forma e na decoração.

A tradição oleira já se encontrava presente entre os nossos primeiros habitantes. Com a chegada dos europeus, se fundiram os conhecimentos das tradições indígenas e européias na instalação de olarias para o fabrico de telhas e outros artefatos cerâmicos, entretanto não há dúvidas de que o conhecimento indígena teve maior peso no tipo de cerâmica que aqui se produziu.

Ainda hoje, no trabalho da modelagem utilizam-se instrumentos simples e técnica, por certo, totalmente herdada dos indígenas. Os fornos ainda são muito rudimentares. Até pouco, em Jamacaru, ainda se usava o processo de cozimento da cerâmica onde é iniciado com a organização em círculos das peças a serem cozidas; no centro deste círculo de peças cruas acende-se uma pequena fogueira para acabar de retirar a umidade contida em cada peça. Sobre as brasas dessa fogueira se dispõe uma camada de lenha e, sobre esta, se constrói uma pirâmide com o total das peças que serão cozidas. Essa pirâmide é totalmente coberta de lenha que facilmente será ateadada pelo fogo que já se encontra queimando as lenhas colocadas como base e despreendendo bastante calor do interior da pirâmide. Por fim, tem-se que controlar através do reforço de lenha em alguns locais, a perfeita distribuição do calor, por umas quatro ou cinco horas, até o cozimento total das peças. Esse processo é uma tecnologia totalmente indígena.

O processo de ensino é o mais tradicional, na maioria das vezes é transmitido de pai para filho ou de mãe para filha, durante o processo de trabalho de realização das peças. Cícera Lira “*aprendeu a trabalhar no barro desde pequena, com um tio*”. O aparecimento de encomendas pode determinar mudanças no trabalho, como contou a própria artista:

Por volta de 1966, comecei fazendo leiteira, a vaca solteira, essas figuras de reisado, Maria Bonita e Lampião... Faz pouco tempo, pelo carnaval, um rapaz de Juazeiro me deu um desenho de uma máscara e fez uma encomenda. Eu fiz e deu certo ³².

³¹ Idem

³² Depoimento de Cícera Lira. In COIMBRA, Sílvia. O reinado da Lua: Escultores Populares do Nordeste. Rio de

Também na decoração das peças, seja através de ranhuras ou relevos, ou de pinturas feitas com tinturas preparadas pelos próprios ceramistas com tauá ou outras argilas coloridas, estão visíveis o espírito da tradição indígena. As decorações típicas das cerâmicas produzidas em regiões como Cascavel, Canindé, Crateús, Iguatu, Ipu, Sobral, Pacujá claramente denotam a existência de uma base cultural indígena.

As mesmas memórias podem ser encontradas nas esculturas figurativas policromadas, bastante comuns em todo o Nordeste brasileiro, quer sejam realizadas em cerâmica ou em madeira. A aplicação das cores em pequenas manchas, quase um pontilhado que vemos nas artes de Nino e Cícera têm muito mais elos de ligação com as culturas indígenas que com as culturas européias. Do mesmo modo, talvez com características até mais marcantes que na cerâmica, podemos encontrar na produção atual de trançados em fibras naturais, a presença das culturas nativas.

No trabalho com a madeira é o mesmo processo de ensino e a mesma disposição para atender às demandas de produtos diferentes, instigantes. Um exemplo, do mesmo modo como ocorreu com a Cícera, em relação às máscaras, uma encomenda modificou a vida artística de Mestre Noza, que já produzia cabos de revólver, imagens de santos e ilustrações xilográficas para capas de livretos de cordel. O artista plástico Sérvulo Esmeraldo fez uma encomenda de uma coleção de matrizes de xilogravuras com os estágios da Via-Sacra, que foram editadas em Paris: “De lá para cá as encomendas aumentaram muito, tanto de matriz grande (40cm X 20cm), como de capa pra folheto. Já fiz rótulo de aguardente. Mas hoje quase só faço Via-Sacra, quer dizer, como gravador”³³

Assim como na cerâmica, na escultura em madeira, na marcenaria, também nos outros ofícios, como na tecelagem tradicional, e mesmo nas rendas, nos objetos de couro e até nas pinturas podemos encontrar vestígios, quanto ao processo de ensino, como nas soluções formais e técnicas, que estão presentes, como memória ou permanências, das artes que se faz no Ceará de hoje.

Mas, indiscutivelmente, é nos encontros, nas trocas de experiências, na existência de demandas por produtos artísticos, que as artes se apresentam como respostas, que homens e mulheres podem mostrar as suas soluções para as questões formais, mostrando toda a sua potencialidade criativa. Também indiscutível é que os valores estéticos religiosos que nos foram impostos ainda hoje estão impregnados em nossa alma e já fazem parte de nós. Hoje, tanto nas artes religiosas, principalmente na arquitetura, nas imagens pintadas ou esculpidas, nos adereços e festividades, assim como nas artes ditas populares se pode ver, numa verdadeira salada de influências culturais, memórias de tradições indígenas imbricadas com tradições negras e européias absorvidas nos tempos coloniais. Bons exemplos dessa fusão que se dá no encontro de culturas,

Janeiro, Salamandra, 1980.

³³ Depoimento de Mestre Noza. In COIMBRA, Silvia. O reinado da Lua: Escultores Populares do Nordeste.

podem ser observados numa festa que parece ter esquecido totalmente o seu sentido religioso, a festa que marca o início da quaresma: o carnaval.